

L'attualità e l'eternità. Mnouchkine Ostermeier Lavia Ronconi

Roberto Alonge

Comincio dalla fine, dallo spettacolo che ho visto per ultimo, in maggio, alla Cartoucherie di Parigi, *Macbeth* tradotto e messo in scena da Ariane Mnouchkine.

Ci ero andato speranzoso, dopo averla sentita in una intervista in rete dichiarare alcune cose che condivido perfettamente: che se Shakespeare usa lo stesso termine tre volte di seguito, male fanno i traduttori francesi a cercare dei sinonimi, solo perché «in francese non è bene ripetere tre volte lo stesso termine». E che se Shakespeare scrive che «le soleil tombe» non si deve tradurre «la nuit tombe». Insomma, una traduzione – quella di Ariane Mnouchkine – che vuole essere «très proche du texte». Naturalmente tutti possiamo sbagliare, e se Lady Macbeth, leggendo il biglietto del marito, commenta «Thou wouldst be great; / are not without ambition, but without / the illness should attend it», la Mnouchkine, proprio credendo di aderire al testo il meglio possibile, traduce «Tu voudrais être grand, et tu n'es pas sans ambition / mais tu ne veux pas la maladie qui, forcément, va avec», laddove «illness» – come spiega Kenneth Muir – «was not used for 'sickness' in Shakespeare's day», e vale piuttosto «evilness» «wickedness»¹. Ma queste sono minuzie, annotazioni erudite noiosamente accademiche. Il punto, però, è che l'adesione al testo presuppone il gusto di scavare nel segreto della pagina, implica un lavoro in profondità, nella dimensione dell'*interno*, che non si concilia agevolmente con l'ansia della regista di guardare all'*esterno*, alla contemporaneità².

1. La traduzione della Mnouchkine è pubblicata dalle Éditions théâtrales del Théâtre du Soleil, Parigi 2014, p. 27. Per la citazione di Muir cfr. *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, The Arden Shakespeare, London 1984, p. 27.

2. Sul nesso classici/contemporaneità è assai interessante questa mezza confessione dell'artista, datata luglio 2004: «J'ai de moins en moins envie de grand répertoire. Le monde d'aujourd'hui me semble trop urgent à raconter. Même un Shakespeare, je n'en ai pas envie. Pour l'instant. Si on m'avait dit, pourtant, qu'un jour je n'aurais pas envie de monter Shakespeare... J'ai peut-être tort. Parce que

Non voglio naturalmente teorizzare in via di principio. Il *Tartufo* di una ventina di anni fa dimostra in modo plastico che le eccezioni sono sempre possibili. Il testo era inaspettatamente impiantato in Algeria, al tempo del fondamentalismo islamico organizzatore di stragi; la musica che apriva lo spettacolo era di Cheb Hasni, il popolare cantante algerino di *rai* ucciso a Orano dai fanatici musulmani nel settembre 1994. Difficile immaginare qualcosa di più lontano dalla vicenda del drammaturgo secentesco, anche per l'ambientazione all'aperto (non il chiuso dell'interno domestico di Orgone previsto da Molière, bensì lo spazio di un cortile di casa che aggetta sulla strada). Eppure, in quel caso, il filtro moderno funzionava genialmente. La brutalità della prassi politica fondamentalista aiutava a far emergere tutta la violenza del testo, occultata ovviamente dalle morbidezze della *bienséance* della civiltà francese dell'epoca: la violenza di Orgone sul figlio e sulla figlia, la violenza di Tartufo su Elmira nella grande scena di seduzione di IV.5 che diventava poco meno di uno stupro. Ma in quello spettacolo Ariane Mnouchkine sapeva abbandonarsi anche a uno scandaglio dell'anima profonda del personaggio, al di là (o al di qua, come si preferisce...) della società e della storia. Se per il lettore capace di leggere nel sottotesto è evidente che Orgone è un *voyeur* affascinato all'idea di vedere sua moglie posseduta dall'amico Tartufo, Molière si preoccupava di occultare il segreto sulfureo del *plot*, mostrandoci un Orgone che – quando Tartufo si allontana per un attimo, su invito di Elmira – decide autonomamente di uscire da sotto la tavola, così sottraendosi finalmente alla malia torbida e malsana del suo piacere *triangolare*. Per la Mnouchkine, invece, Elmira, distesa sul tavolo dallo stupratore, allungava via via sotto il tavolo, perché il marito ne avesse contezza (ma in realtà – così facendo – aumentandone ancor più l'eccitazione erotica), tutti gli indumenti di cui Tartufo si spogliava progressivamente. E all'ultimo era proprio Elmira, stando ancora seduta sul tavolo, a sollevare la tovaglia, mettendo allo scoperto il marito, cioè *mettendo allo scoperto* la sua depravazione, il suo gusto perverso di essere *il contemplativo* di fronte all'accoppiamento della moglie con *il bull* (per usare il linguaggio della sessualità trasgressiva nostra contemporanea)³.

Ahimè, nulla invece di tutto questo in *Macbeth*, dove, certo, c'è il mondo moderno: i generali scozzesi in abiti *kaki* di eserciti dei nostri giorni, le pistole e le mitragliette, i fucili che sparano al cielo per festeggiare la vittoria sui norvegesi di re Sweno, come nella recente guerra civile libica, un bunker che ricorda l'Afghanistan, o piuttosto, propriamente, la Libia degli ultimi giorni di Gheddafi, il rumore degli elicotteri che volteggiano in alto, la sirena dell'allarme antiaereo, il telefono

je reste convaincue que l'on peut encore agir sur le public, sur le monde, réveiller les consciences avec Shakespeare! Mais, en ce moment, je ne saurais plus, ça me paraîtrait une coquetterie. Alors il faut oser faire avec nos pauvres petits moyens. Et patauger, prendre le réel à bras-le-corps. Mais il revient. Comme *Tartuffe* qui, soudain, me semble la pièce la plus actuelle que je pouvais monter!» (Ariane Mnouchkine, *L'art du présent*, entretiens avec Fabienne Pascaud, Plon, Paris 2005, p. 202).

3. Per l'analisi dello spettacolo cfr. Roberto Alonge. *Molière sulle scene di Parigi*, in "Il Castello di Elsinore", 25, 1996, pp. 89-96, poi ripreso in Id., *Il teatro dei registi. Scrittori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 141-148.

da campo, la voce metallica del computer che trasmette le profezie delle Streghe, i *flashes* dei giornalisti e le interviste televisive alle conferenze stampa e ai ricevimenti dei sovrani del Terzo Mondo (ancora un riferimento a Gheddafi). C'è insomma, puntigliosamente, un perfetto ricalco di Shakespeare sui codici del XXI secolo, sino a Macbeth che nel finale invoca non già la propria corazza bensì il giubbotto antiproiettile, ma è un'operazione fredda di transcodificazione che non apre spiragli di novità autentica, che non suscita emozioni.

Anche perché – paradossalmente – l'emozione che ti afferra alle viscere, semmai, è sempre in qualcosa di primordiale, di arcaico. Non già nella sonorità assordante delle moderne armi da fuoco (pistola o mitragliatrice), bensì nell'incisività tremenda delle armi bianche, l'immagine calda del sangue versato, schizzato. I momenti più intensi dell'allestimento restano non a caso proprio questi: Macbeth con in mano due pugnali sanguinanti e la canottiera bianca tutta lorda di sangue; o la strage nel castello di Macduff realizzata con una serie di lenzuoli, egualmente macchiati di sangue, che dalla platea avanzano sulla scena, a mo' di sipario, per nasconderla, e nascondere la carneficina di madre e figli, che poi mostrerà tutto l'interno sconvolto, tavoli rovesciati, sedie gettate a terra, e solo rimasto in piedi, pateticamente illeso, il cavallino a dondolo dei bambini. E così pure sarà nel finale. Macbeth-Gheddafi si è chiuso nel bunker, ma la nota impressionante è data da Macduff che si inerpica sul tetto del bunker, lo scoperchia, e affonda ripetutamente il coltello da macellaio, per poi lanciare in platea un sacco di plastica sanguinolento, la testa tagliata del nemico, come da copione. Sicché uno si chiede perché tutto questo sforzo di ammodernamento di costumi e di armi, se poi, intanto, ciò che funziona, teatralmente parlando, è proprio e soltanto l'essenzialità del dettato originario, fissato dal testo.

Naturalmente qualcosa resta nella memoria, talune tessere continuano a testimoniare della sapienza registica della Mnouchkine, a cominciare dai segni più semplici, i cambi di scena a vista, che sono ritmo puro, movimenti corali dei servi di scena che entrano, puliscono, scopano il palcoscenico, tolgono e inseriscono oggetti, sempre su una cadenza musicale allegra e veloce. E notevolissime sono le musiche dal vivo che esegue il vecchio collaboratore della Mnouchkine, il maestro Jean-Jacques Lemêtre, in uno spazio contiguo al palcoscenico, come un secondo palco affiancato al primo, anch'esso a vista. E poi una serie di trovate spiazzanti, come lo spazio-serra che scopriamo all'interno del castello di Macbeth, con la Lady che – con un grembiule addosso – dirige il lavoro floreale delle domestiche, costruendo un tappeto di petali di rosa su cui camminerà il re destinato al macello (eco evidente del tappeto rosso di Agamennone nella tragedia omonima di Eschilo); o l'uccisione del re, realizzata fuori scena, mentre la Lady attende nella stalla, fra due cavalli che dentro i box nitriscono in maniera crescente e inquietante. Ma anche alcune scelte di colore; il portiere nero, grosso e buffo, tutto vestito di bianco pigiama, berretta da notte egualmente bianca, che ironizza gustosamente su chi bussa con tanta violenza al portone del castello («pum pum pum»), in un numero perfetto, nel gusto clownesco che è anche tipico dello stile del *Théâtre du Soleil*; o

il momento dello svelamento dell'uccisione del re, quando tutti accorrono in ambascia e stridore, e su tutti s'impone l'arrivo di Lady, interamente di bianco vestita, in elegantissima *mise*, che contrasta con la sciatteria anonima dei suoi vestiti di sempre, di prima e di dopo.

C'è solo una traccia veramente originale che la regista sembra aprire, ma senza convinzione, limitandosi ad evocarla per accenni, ed è quella di un forte legame erotico della coppia diabolica. La Mnouchkine prende sul serio l'invocazione infernale che la Lady fa alla notizia che il re sarà suo ospite nel castello, e l'invisibile si manifesta: un vaso di fiori cade dal tavolo, una porta si apre misteriosamente da sola, il pavimento emana fumo, e la Lady crolla a terra, come in preda a una possessione diabolica. A terra dunque la trova il marito che sopraggiunge, e che istintivamente si allunga su di lei, come per un amplesso, comunque in linea con il saluto caldo alla moglie («My dearest love», «Mon amour très cher», nella traduzione della Mnouchkine). Ma siamo solo a una prima nota. Più avanti, quando dichiara che avrebbe potuto spezzare il cervello del proprio figlio in fasce, è la Lady a stendere direttamente il marito su una panca e a montargli sopra, per una sorta di seconda (più esplicita) mimesi di coito, in un rovesciamento simbolico delle posizioni sessuali, che esalta la *natura maschile* della moglie e quella *femminile* di Macbeth, con un duplice gemito di orgasmo, prima di lei («Que ne pourrions-nous, vous et moi, accomplir sur ce Duncan sans défense?»), e poi di lui («N'enfante que des hommes! De ton métal indomptable on ne doit fondre que des mâles»). Non una novità assoluta, certo (già Jean Kott aveva dichiarato con forza che, nella coppia, «l'uomo è lei»⁴), ma uno spunto importante per orientare la dinamica del rapporto coniugale, per leggere Lady Macbeth quale motore principale del *plot*, perché è chiaro che il problema di Macbeth è di essere *un uomo senza desiderio*; il suo desiderio è *il desiderio della moglie*⁵. La figurazione però non ha sviluppo, la pista è abbandonata, e la tragedia procede sino alla fine senza sussulti e senza suscitare troppo entusiasmo, come la critica non ha potuto fare a meno di notare⁶. Ovviamente – come sempre negli spettacoli del *Théâtre du Soleil* – è la genialità della regia che valorizza gli attori, ma quando la regia non è *inventiva*, come in questo

4. Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1964, p. 83.

5. Cfr. Roberto Alonge, «Macbeth», *il sogno dell'eternità (e comunque il peggior è Macduff)*, in «Il castello di Elsinore», 63, 2011, pp. 9-20.

6. Mi limito a citare dalla recensione di Fabienne Darge, «Macbeth» par Ariane Mnouchkine, *une guerre en Cinémascope*, in «Le Monde», 10 maggio 2014: «Il faut bien confesser la légère déception éprouvée, au sortir des quelque quatre heures de représentation [...]. C'est Ariane Mnouchkine dans sa veine la plus hollywoodienne, qui semble travailler en Cinémascope, et situe son *Macbeth* dans le monde le plus contemporain. Mais ce parti pris écrase quelque peu la magie, le mystère et la dimension profonde de la pièce, ce qui étonne d'autant plus chez une créatrice qui a offert depuis cinquante ans et plus tant de sortilèges théâtraux. [...] La Lady Macbeth de Nirupama Nityanandan est tout à fait passionnante, offrant l'image d'une de ces femmes de pouvoir d'aujourd'hui, maîtresses d'elles-mêmes et déshumanisées, mais la comédienne n'est pas toujours audible. [...] Ariane Mnouchkine, sans nul doute, a voulu monter *Macbeth* pour parler du «mal» dans ses formes contemporaines – et de fait, de la Syrie à la Russie, les Macbeth ne manquent pas, dans notre monde. Mais c'est cette réflexion sur le mal, sur sa contamination, son mystère irréductible, qui manque à cette mise en scène».

caso, non possono essere certo questi attori a salvare la realizzazione. Sicché la delusione è tanto più cocente nei punti canonici del finale: l'apparizione di Lady impazzita, e il monologo bellissimo di Macbeth alla notizia della morte della moglie, *She should have died hereafter*. Nel primo caso la Lady si infila nella tinozza, per lavarsi le mani e per lavarsi tutta, anche braccia e cosce, finché accorrono un po' di cameriere a tirarla fuori per condurla a letto (visto che strilla «Au lit! Au lit! Au lit!»), come una povera pazza qualunque. Nel secondo caso l'interprete dice il suo pezzo chiuso dentro il bunker, e ovviamente non è proprio il massimo...

Ecco, questo bisogno impellente di schiacciare i classici sulla contemporaneità vale anche per un regista come Ostermeier, brillante quarantenne direttore della Schaubühne di Berlino. Il suo modo di presentare Ibsen è perentoriamente in abiti e costumi moderni, a cominciare dal suo primo allestimento, *Una casa di bambola* (2002), dove il *plot* rimane sostanzialmente quello previsto dal dramma-turgo, ma con un sistematico aggiustamento nella direzione della modernità: Torvald che risponde al cellulare o che con il cellulare scatta foto ai suoi bimbi e a sua moglie, Torvald che lavora al computer, Nora che dà del *tu* sia a Rank che a Krogstad... Cosa cambia, in definitiva? Quale lato segreto di Ibsen viene messo a fuoco, attraverso il filtro della gestica contemporanea? Direi solo la dimensione erotica, che in Ibsen è fortissima ma sempre dissimulata, fra le righe, come si conviene alla civiltà vittoriana. Ostermeier illumina bene il gioco seduttivo di Nora, che sbottona o riabbottona la camicetta per piegare il marito a non licenziare Krogstad, e veste sempre con la gonna, per suscitare il desiderio dei suoi tre uomini (compreso Krogstad, che tenta di baciarla, al pari di Rank), tutti pronti a insinuare le mani di sotto, ma che indossa di bel nuovo un paio di pantaloni, proprio e solo nel finale, quando si appresta ad andarsene di casa, e si rifiuta ormai di vivere nella seduzione. E più sfacciata risulta la passione di Rank che – davanti a Nora che gli mostra le calze di seta, propriamente infilate nelle sue gambe – comincia accarezzando il piede, ma poi risale rapidamente con la mano fra le cosce di lei.

Non è molto, insomma, il frutto dell'intervento attualizzante, e non va oltre l'esplicitazione di qualcosa che è già tutto all'interno del testo. Ma se vale a promuovere la drammaturgia ibseniana, ad assicurarle un pubblico più vasto, un ascolto davvero di massa, ben venga il lavoro di Ostermeier, e pazienza se le sue letture sono ermeneuticamente un po' datate, tanto politicamente corrette quanto criticamente superficiali. In *Una casa di bambola* è il solito peana alla causa femminista, con Torvald che nel finale sputa in faccia alla moglie che gli ha rovinato la carriera (sia pure involontariamente) e Nora che, dopo aver ripetutamente puntato la pistola contro sé stessa, per suicidarsi, alla fine crivella di colpi il disgustoso marito (naturalmente il regista, che ha una sana educazione naturalistica, si preoccupa di motivare l'insolita presenza della pistola in casa Helmer: è solo il segno del potere raggiunto, arma di autodifesa che connota la nuova condizione sociale di Torvald, neo-direttore di banca)⁷. Peggio in *Hedda Gabler* (2005), dove Ostermeier

7. Dello spettacolo esiste un DVD, consultabile presso la ex biblioteca del DAMS di Torino.

non si accorge che Hedda è incinta (oppure non gli interessa, ma fa proprio lo stesso), e dove non si accorge nemmeno che Hedda si fa chiamare con il nome di suo padre, il generale Gabler, anziché con il nome del marito, Tesman, a testimonianza palese della sua turbata pulsione incestuosa. Sicché – in assenza di questi due dati fondamentali – la nevrosi di Hedda, fatalmente, non può che risultare incomprensibile, e il regista, a sua volta, non può fare a meno di inanellare una serie di imbarazzanti banalità su Hedda «casalinga disperata come le quarantenni infelici di oggi»⁸. E solo un po' meno peggio in *Spettri* (2013), interpretato al solito vecchio modo ottocentesco, che risale ad Antoine: sorta di moderna tragedia greca, Osvald vittima delle ipocrisie e delle dissolutezze familiari, ecc. ecc. Naturalmente, in *Spettri*, come già in *Una casa di bambola*, l'epilogo è perfettamente in linea con l'ideologia delle *magnifiche sorti e progressive*: la signora Alving, dopo una breve esitazione, promette al figlio *l'aiuto finale*, gli toglie l'impermeabile, poi anche la camicia, con cui gli asciuga il corpo bagnato dalla pioggia. Osvald siede mezzo nudo in poltrona, con le gambe spostate rispetto al tronco, come in certe immagini della *pietà*. All'ultimo, quando – catatonico – chiede alla madre il sole, lei tutto subito indietreggia, sconvolta, istintivamente contraria al grande gesto, ma si riprende, afferra la siringa e infila l'ago nella vena del braccio. Si vede il corpo di lui che sussulta ripetutamente, prima per la puntura dell'ago, e poi per l'effetto del veleno. Un'immagine cruda, da veterinario che procede a sopprimere un gatto o un cane in stato terminale. La signora Alving resta un attimo in piedi, con la siringa in mano, a bocca aperta, stravolta. Poi getta a terra la siringa, si toglie la camicia, e anche il reggiseno, e si accosta al cadavere del figlio, lo abbraccia, lo prende fra le sue braccia, come se di nuovo lo dovesse allattare. Qui però – occorre riconoscerlo – c'è della intelligenza, perché è vero che Helena Alving è una madre privata della maternità, e che dunque nella disgrazia conclusiva sogna un delirio di risarcimento, in un nuovo contatto di pelle e di carne, fra lei e il figlio⁹.

In verità *Spettri*, allestiti al Teatro di Nanterre-Amandiers con attori francesi, sono di un registro discorde, rispetto alle consuete produzioni di Ostermeier. Probabilmente il fatto di lavorare con attori di lingua diversa lo ha spinto verso scelte stilistiche parzialmente differenti. Il regista punta ronconianamente a valorizzare maggiormente l'impianto scenografico, quasi a prescindere dalla sua funzionalità nei confronti dei personaggi. Non c'è il salotto, con attigua la sala da pranzo, separata dalla inquietante famosa *porta* che poi Osvald furtivamente apre per origliare. Siamo in presenza di uno spazio unitario (appunto come negli *Spettri* di Spoleto di Ronconi), solo diviso da un grande schermo, che vale ad articolare il palcoscenico fra un'area direttamene visibile e una porzione più nascosta, alle sue spalle. Diciamo che lo schermo serve a Ostermeier per tutta una serie di sperimen-

8. Si veda l'intervista rilasciata poco prima della presentazione dello spettacolo a Roma: Anna Bandettini, "Hedda Gabler, casalinga disperata come le quarantenni infelici di oggi", in "la Repubblica", 21 ottobre 2013.

9. Rinvio a quanto ho scritto più di un quarto di secolo fa: Roberto Alonge, *Introduzione a Henrik Ibsen, Spettri*, traduzione e introduzione di Roberto Alonge, Mondadori, Milano 1988, pp. 21-22.

tazioni di gusto cinematografico un po' fini a sé stesse. Sulle prime battute vediamo scorrere via via diverse immagini: una maschera di uomo con la pipa in bocca, che si riferisce ovviamente ad Alving senior; poi però la maschera viene tolta, e si scopre che chi la indossa è Regine, la figlia carnale di Alving senior; quindi occhiali, passaporto, orologio. Sono raffinate cifre allusive ai vari personaggi: gli occhiali della signora Alving, grande lettrice di libri non conformisti; il passaporto di Osvald, spedito lontano da casa, sempre in viaggio nel mondo, fra Parigi e Roma (nel testo di Ibsen, per Ostermeier diventano rispettivamente Berlino e Londra); l'orologio che segna per tutti il tempo di un passato che non passa. Più avanti, al momento del pranzo, un grigio cielo nordico su cui svolazzano degli uccelli, cupi e minacciosi, quasi come nel film celebre di Hitchcock, con sottofondo di una musica dura, metallica, mentre i personaggi mangiano in silenzio, e il palco ruota, a indicare il passare del tempo. Ovviamente la sequenza degli uccelli è riproposta nel finale di secondo atto, al momento dell'incendio del convitto. Ma è una *funzione scenografica* un po' decorativa, esteriore, come si capisce. Più significativa la scelta del palcoscenico rotante, che ruota come ruotano i ricordi, come torna il *doppio*, così ossessivamente presente nella vicenda (Osvald doppio del padre, Regina di sua madre, la malattia del padre che si raddoppia nel figlio, l'antica storia d'amore fra il pastore e Helene Alving che riemerge, ecc.). Di intenso effetto gli istanti in cui si avvia la rotazione del palco: quando Osvald chiede alla madre di aiutarlo a morire, perché ritorna il passato, l'angoscia della malattia; e in chiusura di dramma, dopo l'eutanasia, perché per Helene Alving è l'eterno ricominciare dei giorni tutti uguali, nella sua solitudine ormai desolata e disperata.

S'intende che qua è là c'è il graffio del regista di valore. Per esempio l'uscita finale di scena di Regine, che fra le righe del testo si indovina dura, aspra, che Antoine rendeva ancora più violenta, con uno sbattere brutale di porte¹⁰, e che Ostermeier risolve con un'improvvisa sapiente connotazione del carattere proletario del personaggio. Quando scopre la verità su sua madre puttana, Regina si alza, ansima, non riesce a parlare; poi a poco a poco si controlla, si domina, arriva a teorizzare freddamente la propria natura di *replicante*: se sua madre era una puttana, anche lei sarà una puttana, alza la gonna, mostra per spregio le mutande, le esibisce ripetutamente, soprattutto alla signora Alving, responsabile di non averle assicurato l'educazione conveniente alla figlia di un gentiluomo, e quando esce di scena trova uno sberleffo adeguato di oltranza, fa il gesto dell'ombrello, grida il suo *Vaffanculo*.

Ma nell'insieme l'allestimento non dice nulla di nuovo e non ha l'efficacia degli altri spettacoli ibseniani con attori tedeschi, sebbene collabori anch'esso, a suo modo, alla fortuna di Ibsen, contribuendo a dissolvere la perniciosa apparenza di *seriosità progressista* (anche un po' trombona) che caratterizza la ricezione di Ibsen in Italia, ne svela le ambiguità e l'ironia implacabile e corrosiva. Aiuta, in questo, lo spirito *gaulois*, tipico dei francesi. Il pubblico ride molto, tutte le volte (e sono

10. Cfr. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., pp. 62-63.

numerose) in cui gli attori evidenziano il fondo lascivo della storia, i moralismi – veri o falsi – del pastore, le volgarità grossolane del falegname, organizzatore di un bordello, in cui farà lavorare la propria figlia adottiva, intitolandolo – il bordello – alla memoria di quel grande puttaniere che è stato Alving senior.

Ci si può interrogare sull'origine di questa *smodata passione* per Ibsen da parte di Ostermeier (che conta ben sei realizzazioni ibseniane, fra il 2002 e il 2013), e la risposta è in alcune interviste rilasciate proprio in occasione di *Spettri*, il suo testo più autobiografico, per così dire, in cui parla del proprio padre, un militare: «Un père autoritaire, alcoolique, patriarcal, colérique, conservateur, très dur et violent. [...] à l'enterrement de mon père nous avons découvert que j'avais un demi-frère totalement inconnu. [...] Je n'ai pas d'enfants à l'heure actuelle et je pense que cela a beaucoup à voir avec cette relation et la peur de la reproduction. Je vois en moi et en mes frères également certains de ses traits de caractère»¹¹. Allestire *Spettri*, dunque, è un modo di fare i conti con i propri fantasmi, con l'angoscia esistenziale di essere condannato a incarnare alcune modalità della (odiata) figura paterna. Sicché anche talune soluzioni estreme, violente, che accompagnano i suoi spettacoli (Nora che uccide il marito, Helene Alving che uccide il figlio, Hedda Gabler che prende a martellate il computer che contiene il file del libro inedito di Løvborg, traduzione moderna del manoscritto gettato nella stufa), sembrano rispondere a private pulsioni antagonistiche nei confronti dell'oppressiva immagine paterna.

È chiaro tuttavia che la dimensione psicologica marcia insieme a quella politico-sociale. Ibsen, in fondo, in area tedesca (e non solo) è sempre stato visto come precursore di Brecht, come drammaturgo che sferza le ipocrisie e le infamità della società borghese. Non stupisce dunque, da questo punto di vista, la messinscena di *Un nemico del popolo*, realizzata nel 2012 ma che ho visto a Parigi solo nel gennaio del 2014. Assai limitato il lavoro di adattamento drammaturgico. Scompaiono i tre figli di Tomas Stockmann: non solo i due piccoli, di 13 e 10 anni (che a teatro sono sempre un impiccio), ma anche la figlia grande, Petra, di professione maestra. O meglio, Petra è fusa dentro il personaggio della moglie Katrine, che ne assume molte battute, insieme alla professione educativa (nell'originale, invece, la moglie era una semplice casalinga). Ovviamente, in questo modo, si perdono alcune sfumature di opposizione fra madre e figlia (una madre più benpensante e conformista, una figlia più in fusione con il padre, in un'ottica fantasmaticamente incestuosa, come spesso in Ibsen, fra padri e figlie), ma non è grave, il dramma è dei meno riusciti di Ibsen, non sarà una grande perdita. Scompare anche il capitano di nave Horster, che comunque era figura marginale. E scompare tutta la folla cittadina che contesta in assemblea tumultuante la grande allocuzione finale di Tomas, ma Ostermeier rimedia in maniera felice, accendendo le luci in sala, trasformando il

11. Le interviste sono riprodotte in due fogli di sala del Théâtre Nanterre-Amandiers, uno siglato Journal 22, mars 2013, l'altro senza indicazioni tipografiche, annunciante il calendario delle repliche «du 5 au 27 avril 2013».

pubblico reale nel pubblico fittizio di Tomas. Restano i sette personaggi principali, e resta soprattutto la successione dialogica dei cinque atti, ma sfrondati e compattati, in uno spettacolo di due ore e un quarto senza intervalli. Giustamente i tagli operano sulla lunghissima (e noiosa) arringa assembleare di Tomas, e sul quinto atto che, come ho osservato, è un atto posticcio, in qualche modo inutile¹².

Naturalmente, abiti nostri contemporanei, come piace a Ostermeier, e scenografia minimalista, con pareti che sono quinte nere su cui campeggiano graffiti di vario gusto. Sulla porta d'ingresso sta scritto "Stockmann", ma quando si arriva al terzo atto, ambientato nella redazione del giornale locale, basta una mano che cancelli "Stockmann" e scriva "Redazione", ed è fatta, con qualche minimo spostamento ambientale.

Il primo colpo d'occhio, ad apertura di sipario, può sembrare assai spiazzante, con i maschi che suonano *rock* alla chitarra elettronica e Katrine che canta canzoni americane al microfono, in una esibizione musical-canora annaffiata da molto vino e sostenuta da piatti di spaghetti. Sembra un interno domestico di giovani tedeschi filo-anarchici di oggi, ma in realtà c'è più di un riscontro sostanziale con il testo che, a partire dalla natura indubbiamente un po' anarchico-individualista di Tomas, disegna nel primo atto il gusto di una comunità festaiola e sbevazzona, fatto salvo il differente culto di Tomas per l'arrosto di manzo (al posto degli italici spaghetti amati dai teutonici), cui si contrappone il perbenismo del fratello di Tomas, Peter, il sindaco, il politico che vive di politica, che non ama né mangiare né bere (e nemmeno donneare), per il quale il solo piacere è il potere, e lui è fatto per quello, direbbe Machiavelli¹³. Ostermeier ha gioco facile a evidenziare la contrapposizione: Peter in cravatta e completo d'ordinanza (e così pure l'altro personaggio di autorità, Aslaksen, presidente della associazione dei piccoli proprietari di case, sempre preoccupato di «non urtare le autorità e quelli che comunque hanno il potere»), tutti i giovani alternativi in *casual* e giubbotti. E se Ibsen annotava già che Peter è «fratello maggiore», Ostermeier accentua la forbice: Peter ha i capelli brizzolati, e Peter ha un bambino in fasce (che però, essendo *finto*, non crea impiccio, ovviamente). Per il resto la rete verbale si presta mirabilmente a strizzare l'occhio alla nostra attualità politico-sociale: le Terme che attirano turisti e che funzionano quale «principale fonte di sostentamento della città», con «le proprietà immobiliari e fondiari» che «aumentano di valore ogni giorno», mentre «la disoccupazione se ne va»¹⁴; e poi la polemica fra gli *intellettuali* (come Tomas), ricchi di idee, e i *politici* (come Peter), *gli uomini del fare* (avrebbe detto Letta, scopiazzando infelicitamente il linguaggio di Berlusconi), i quali sono i soli capaci a realizzare quelle

12. Rinvio alla mia nota del commento a Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Roberto Alonge, Rizzoli, Milano 2009, p. 410, n. 43.

13. Ibsen non dice propriamente *donneare* («Dobbiamo ricordarci che Peter è un uomo solo, poverino. Non ha una famiglia che lo accolga a casa; solo affari, affari», traduce Sandra Colella in Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 320), ma la traduzione modernizzante di Ostermeier si avvicina molto al nostro *donneare*.

14. Tutte le citazioni del testo, ovviamente, dalla traduzione della Colella sopra ricordata.

idee, a dare loro attuazione pratica. E soprattutto il nodo intorno a cui si organizza il *plot*. Le Terme sono infette, ma se si procede alla loro messa in sicurezza occorre chiuderle per «almeno due anni», e tirare fuori un sacco di soldi, sotto forma di nuove tasse per i cittadini, oltre la perdita di posti di lavoro per il mancato arrivo dei turisti. Forse Ostermeier non conosce le acciaierie di Taranto, ma tutto il mondo è paese. Curiosamente solo italiano, invece, il particolare che la penna di Ibsen infila, là dove Peter rinfaccia al fratello minore di essere stato lui a nominarlo medico delle Terme¹⁵.

Insomma, Ibsen ha scritto un modesto testo teatrale (il più modesto, insieme a *I sostegni della società*, dei dodici della sua stagione finale), ma certamente un testo molto *politico*, molto nostro contemporaneo (che è anche proprio il caso de *I sostegni della società*), persino in dettagli minuscoli. Penso alla figurina di Billing, giornalista anti-sistema, che esalta il fatto che si sia «alla vigilia di una rivoluzione», ma aspira al tempo stesso a un tranquillo «posto di segretario nell'amministrazione comunale», ben sapendo che il *posto fisso* è più sicuro di una rivoluzione sempre molto *eventuale*. Del tutto normale che Ostermeier – ossessionato dall'idea di piegare la drammaturgia ibseniana in funzione dell'oggi – abbia scelto un testo come *Un nemico del popolo*, che gli ha richiesto solo qualche minima forzatura di accento, o qualche limitata interpolazione. L'unico vero inserimento anacronistico è nel riferimento – che introduce il Sindaco, prima di cedere la parola al fratello, all'assemblea del quarto atto – al fatto che *viviamo in tempi di crisi, di crisi finanziaria in Europa e nel mondo*. Ma è quasi tutto, e non è molto, onestamente.

Ho detto *quasi tutto*, perché il finale ci offre qualcosa di nuovo, o almeno lo sussurra. Ibsen aveva previsto un passaggio problematico. Il suocero è detentore di una conceria, i cui liquami sono il primo responsabile dell'inquinamento delle Terme. La battaglia ecologista di Tomas marchia a fuoco le colpe del suocero, il quale si vendica usando tutti i soldi che ha (e che rappresentano la futura eredità per Katrine) per acquistare azioni delle Terme. Se Tomas continua nella sua battaglia, il valore delle azioni si azzerà e la moglie perderà l'eredità. Tomas vince la tentazione e resta fedele al suo ideale. Diverso il finale prospettato dal regista, che chiude su una esitazione di marito e moglie, sedotti entrambi dall'idea del tesoretto. Ostermeier, nel suo adattamento, ha eliminato quasi tutte le annotazioni negative che Ibsen rovescia sul personaggio (piccolo borghese frustrato, vanitoso, narcisista, irresponsabile, individualista, elitista, antidemocratico) ma alla fine capisce di aver esagerato, e dunque compensa, per non farne un personaggio troppo positivo, quindi poco credibile.

Lo spettacolo – impaginato da una colonna sonora *rock* che emerge essenzialmente nei cambi di scena a vista – è gradevolissimo, anche perché gli interpreti della Schaubühne hanno grande professionalità, a cominciare da una mimica che

15. «Tu non hai riguardo per nulla e nessuno; sembri dimenticare completamente che è me che puoi ringraziare per il posto qui come medico delle terme». La sovrapposizione con il familismo italiano non è però perfetta, a sentire la replica di Tomas: «Avevo le qualifiche giuste! Io e nessun altro!».

esalta tanti piccoli suggerimenti del *ricamo registico* (per chiamarlo in questo modo). Il bimbo in fasce di Tomas e Katrine, che piange come un disperato, ad avere per casa quella banda di scatenati suonatori *rock*, nonostante le carezze della mamma, che si placa invece improvvisamente, quando lo prende in braccio il papà, per coccolarlo con le sue arti segrete. Il suocero, personaggio già losco in Ibsen, reso simpaticamente da un interprete che entra sempre in scena con la sigaretta in bocca e un cane pastore tedesco al guinzaglio, che lo preoccupa assai più delle tensioni dei suoi familiari, che rimprovera puntualmente (*Rendete il mio cane nervoso!*), mentre ordina al cane di andare in cucina (e il cane, ottimamente addestrato, parte non meno puntualmente). Cordialissima la risposta del pubblico al momento dello *happening*. Gli attori sollecitano gli spettatori a intervenire nel processo a Tomas, che si trasforma in dibattito sulle colpe dei *politici*, e il pubblico parigino, per un buon quarto d'ora, non si tira indietro. Polemizzando con Hollande che, dopo aver vinto le elezioni, non ha fatto la politica per la quale aveva chiesto i voti.

Ho scritto, *en passant*, che *Un nemico del popolo* e *I sostegni della società* sono testi gemelli: entrambi *politici*, straordinariamente *nostri contemporanei* (ed egualmente modesti sul piano artistico). E proprio *I sostegni della società* ha messo in scena recentemente Gabriele Lavia, su una linea di coinvolgimento del pubblico analoga a quella di Ostermeier, anche se non così scoperta e confessa. Anzi, almeno formalmente, Lavia confeziona uno spettacolo molto tradizionale, con tutti gli abiti ottocenteschi richiesti dal testo, e con una sontuosa scenografia *comme il faut* [cfr. figura 1]. La sua sfida è proprio questa, dimostrare che non c'è affatto bisogno di presentare Ibsen in abiti contemporanei (come fa appunto Ostermeier), per evidenziare l'eccezionale attualità del suo protagonista. Il pubblico, quando sente parlare il console Bernick, deve sussultare sulla sedia, perché non può non pensare al cavalier Berlusconi (*console* è titolo onorifico del tempo/luogo ibseniano, riservato ai personaggi influenti, non dissimilmente da *cavaliere*...).

S'intende che sono necessari all'uopo talune piccole forzature rispetto all'originale. Lavia ha commissionato una nuova traduzione al migliore degli scandinavisti italiani (e non solo italiani), Franco Perrelli, ma si riserva di intervenire sulla traduzione, come da sempre fanno registi e grandi attori, che giustamente non hanno ossessioni filologiche ma fantasmi poetici da inseguire. A cominciare dal titolo. Lavia opta per *I pilastri della società*, che è certamente più efficace (al pari di *Le colonne della società*) di *I sostegni della società*, che però è fondato su un sostantivo, *stötter* ("sostegni", 14 ricorrenze), collegato al verbo *stötte* ("sostenere", 7 ricorrenze), con una serie di intrecci e di rinvii fra sostantivo e verbo che non sono possibili né con *pilastri* né con *colonne*. Per il resto, basteranno alcuni esempi, fra i più significativi, al fine di illuminare la strategia drammaturgica di Lavia. Nel primo atto il console Bernick tesse l'elogio dell'economia industriale, e pazienza per le ragioni dell'ecologia: «Pensate solo alle vaste aree boschive, che saranno finalmente spianate; ai ricchi giacimenti minerari, che si potranno sfruttare; al fiume con le sue infinite chiuse! Che attività industriale non potrà prosperare

qui?»¹⁶. Il copione di Gabriele Lavia è assai più *tranchant*, e non solo per l'aggettivo *inutili* che viene a connotare di bel nuovo i poveri boschi: «E, al posto di inutili boschi e foreste, industrie, prosperità, benessere... nuove città... in una parola: denaro...»¹⁷. È chiaro che il piglio è berlusconiano, e ancor più la cadenza teatrale (che nel corso delle repliche, si sa, arricchisce e colorisce spesso il dettato del copione), almeno a giudicare dalla citazione di «case palazzi cemento» che ho udito nelle due serate torinesi in cui ho visto la rappresentazione. E se, nella stessa pagina, il console di Perrelli dice «noi, pratici imprenditori, saremo le colonne della società», per Lavia diventa un icastico «noi, uomini del fare»¹⁸: troppo bello per non essere ripreso più avanti, quando la signorina Hessel, cioè Lona, gli chiede quale diritto abbia, per stare nel posto sociale eminente in cui sta, che scatena la fulgida risposta: «Che diritto? Il diritto del fare»¹⁹. Come molto berlusconiana è l'amplificazione politica dei *media* giornalistici: «Elargite pure 400 corone ai poveri»²⁰ ordina il console al proprio segretario, ma il cavaliere è più sottile: «Dovete dare 400 corone per la mensa dei poveri. E fatelo sapere ai giornali...»²¹.

Egualmente allusivo al frenetico dispiegarsi della esibita forza di fuoco del potente, disposto a pagare qualunque prezzo, pur di assicurarsi complicità e salvaccondotti, è questo diverso rimaneggiamento della scrittura (prima traduzione Perrelli e poi copione Lavia):

90 Io sono ricco, Lona, e Johan può chiedermi tutto quello di cui ha bisogno... [...] Resta in America, Johan e, se stai zitto, sono disposto a dividere con te...²².

Io sono molto ricco, Lona, Johan può chiedermi tutto quello che vuole... Posso riempirlo di denaro! Basta che stia zitto! [...] Devi restare in America, Johan. Pagherò il tuo silenzio. Il cinquanta per cento. Metà di tutti i miei guadagni saranno tuoi...²³.

Ma ancora più eccitata era la concreta cadenza scenica del passo, se – a proposito del primo segmento, quando Bernick parla a Lona – ho potuto fissare nel mio taccuino di spettatore torinese questa fulminante integrazione: «È un pezzente, lo faccio ricco!».

16. Henrik Ibsen, *Le colonne della società*, a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2014, p. 22.

17. Il copione è pubblicato nel quaderno di sala dello spettacolo, *I pilastri della società* di Henrik Ibsen, traduzione di Franco Perrelli, regia di Gabriele Lavia, Edizioni Ponte Sisto, Roma 2013, p. 97. Naturalmente il *file* della traduzione è stato rimaneggiato – diventando, appunto, il copione di Lavia – anche se, formalmente, il frontespizio dichiara la piena *proprietà perrelliana* della traduzione stessa.

18. Ivi, p. 98.

19. Ivi, p. 117. La risposta ibseniana è meno brillante, ovviamente: «Da quindici anni mi sono conquistato, un giorno dopo l'altro, un briciolo di diritto... con la mia condotta, e con ciò che ho intrapreso e portato avanti» (traduzione Perrelli, cit., p. 58).

20. Traduzione Perrelli, cit., p. 54.

21. Copione Lavia, cit., p. 115.

22. Traduzione Perrelli, cit., pp. 70, 75.

23. Copione Lavia, cit., pp. 123, 126.

Però Gabriele, oltre che essere attore di razza (di quella razza grandattorica di cui ormai sono rimasti pochissimi esemplari) è anche regista che conosce il suo pubblico, e sa (e vuole) toccare le corde giuste, che sono – in un testo come questo, dei primi dell'Ibsen *moderno* – un po' vecchia maniera, cioè melodrammatiche. Ecco, la riscrittura laviana interviene proprio a *fluidificare* meglio il materiale, a rendere gli snodi dell'intreccio più chiari e più emozionalmente coinvolgenti. Per esempio nel secondo atto, quando lo spettatore scopre che Bernick e Lona sono stati amanti, ma che poi il futuro capitalista ha piantato improvvisamente la fanciulla (spiantata) per sposare la sorellastra (ricca di una buona eredità):

SIGNORINA HESSEL. E intanto mi scrivevi ch'eri stato preso da un irrefrenabile amore per Betty, facevi appello alla mia generosità, mi premevi, per il bene di Betty, perché tacesi sulla nostra relazione...

CONSOLE BERNICK. Dovevo, ti dico.

SIGNORINA HESSEL. E allora, per Dio, non mi pento d'essermi comportata, in quella occasione, come ho fatto²⁴.

SIGNORINA HESSEL. Non eri tu a scrivermi ch'eri stato preso da un amore così violento per Betty, che imploravi la mia compassione, la mia generosità?... E per il bene di Betty, mi scongiuravi che non le dicessi mai nulla di quello che c'era stato fra di noi...

CONSOLE BERNICK. Ero costretto, ti dico. Io amavo te, Lona!

SIGNORINA HESSEL. Amavi me?... E allora... Cristo... non mi pento di aver fatto quello che ho fatto quella volta... un bel ceffone... così...?²⁵

Ibsen si limitava a *raccontare*, senza nemmeno essere troppo chiaro, almeno per lo spettatore dimentico che Lona gli avesse propinato in quella occasione una bella ceffata. Lavia, saggiamente, non solo racconta ma *mette in azione*, fa in modo che Lona replichi nel presente lo schiaffo rievocato nel passato: giustificato, s'intende, dalla sfrontatezza di Bernick (sfrontatezza che non c'era in Ibsen), pronto a dichiarare che l'amava. E qui Gabriele troneggia, perché si inventa una cosa straordinaria, Bernick che per tutta risposta le appioppa un bel bacio sulla bocca (anch'esso assente in Ibsen, ovviamente).

Ho finito per esemplificare eccessivamente, ma la critica teatrale dei giornali quotidiani è diventata sempre meno *critica* e sempre più *giornalistica* (nel senso deteriore), e il povero frequentatore di spettacoli non capisce più nulla. Se Masolino D'Amico scrive di «traduzione praticamente integrale di Franco Perrelli»²⁶, e Anna Bandettini parla similmente di «eccellente traduzione di Franco Perrelli»²⁷, ne discende infatti che anche gli *uomini del fare* e il *diritto del fare* (e tutto il resto

24. Traduzione Perrelli, cit., p. 55.

25. Copione Lavia, cit., p. 116.

26. Masolino D'Amico, *Lavia, un Ibsen sontuoso chiude la stagione romana*, in "La Stampa", 24 novembre 2013.

27. Anna Bandettini, *Così Lavia distrugge i "pilastri" di oggi*, in "la Repubblica", 15 dicembre 2013.

citato) sono farina del sacco perrelliano²⁸. Detto questo, va però riconosciuto che l'adattamento di Lavia rende sopportabile (e persino gradevole) il testo ibseniano, confuso e noiosissimo, con i suoi venti personaggi, perché è vero che il grande Ibsen è sempre e solo là dove i personaggi sono pochissimi (con l'eccezione di *Peer Gynt*, che però è estraneo a questa stagione della drammaturgia ibseniana, incentrata sul salotto borghese). Inoltre la regia è sapiente nell'impaginazione dello spettacolo, fra cambi di luce (in qualche punto vespertine o notturne) e colonna sonora che orecchia il *giallo*, evocando timbri di *suspense*, che in parte stanno dentro il testo (la nave andrà a fondo, con dentro il figlio di Bernick? Bernick riuscirà a nascondere lo scandalo del passato fino alla fine?). Anche la scenografia ha una sua finezza, che va colta e apprezzata. C'è una *facciata* di casa signorile che funziona a mo' di sipario, che divide la scena dalla platea, che, nel finale, consente ai personaggi di uscire coralmemente dalla scatola scenica, al momento della grande arringa del protagonista, davanti al pubblico, con le luci accese in platea [cfr. figura 2], come nel *Nemico del popolo* di Ostermeier. Lavia inventa un gioco di dentro/fuori, di pulsioni profonde e di ipocrisia formale, di *facciata*, che è appunto il senso autentico della scenografia/*facciata*. È una società – quella norvegese del tempo – percorsa da istinti irrefrenabili (quelli del sesso e quelli del primo sviluppo capitalistico, della sete di denaro e di potere) che la cultura reazionaria dominante fatica a reprimere.

92 Due parole sull'epilogo, intorno al quale Franco Cordelli (uno dei pochi cronisti di valore rimasti sulla piazza) si trova a scrivere: «Ciò, che a me leggendo *I pilastri* era apparso un lieto fine idealistico (confessione e riscatto), nell'eloquenza attoriale è più ambiguo»²⁹. Non escludo in maniera drastica che il finale possa essere un po' dolciastro e retorico, con quell'elogio delle donne in cui consisterebbero i veri sostegni della società, oltre allo spirito di verità e di libertà, ma Ibsen è sempre spietato con i suoi protagonisti, e il grande monologo finale di Bernick è un capolavoro di doppiezza e di machiavellismo, a cominciare dal duplice registro fra ciò che dice a voce alta (all'assemblea) e ciò che dice sottovoce (alla moglie), sicché è vero che giustamente l'interprete Lavia esalta gli accenti di ambiguità, ma l'ambiguità è *in re*, è già inscritta nel testo ibseniano³⁰.

28. In effetti sia D'Amico che Bandettini, al momento di scrivere le loro recensioni, tra novembre e dicembre 2013, non potevano ovviamente conoscere la traduzione di Perrelli, pubblicata solo successivamente, nel marzo 2014, e dunque hanno preso per buono il frontespizio del quaderno di sala, di cui alla n. 17, senza *intuire* che quelle forzature non potevano che essere di Gabriele Lavia, non certo di uno studioso accademicamente rigoroso. Solo in un punto, tuttavia, il Perrelli si mostra traduttore *laviano*, laddove (non so bene se a torto o a ragione, è questione di sfumatura linguistica) permette al suo console un intercalare tipico del cavaliere: «Tutto questo disordine, avverso al decoro e ai buoni costumi, se mi consentite, per fortuna, non ha niente a che fare con la nostra società...» (traduzione Perrelli, cit., p. 26). L'originale legge «om jeg så tør sige», letteralmente «se così oso dire». Sandra Colella traduce «se così posso dire» (Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, cit., p. 48).

29. Franco Cordelli, *La vita di inganni del console Bernick*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 2013.

30. Rinvio alle note finali del mio commento: Henrik Ibsen, *Drammi moderni*, cit., pp. 123-130.

Rimane da riflettere sulla aporia profonda dello spettacolo di Lavia, che punta tutto sulla *sovrapposizione* con l'epopea berlusconiana, senza riuscire a nascondere la decisiva e insanabile diversità fra i due profili. Il console Bernick deve mentire perché la sua società pre-moderna, religiosamente conservatrice, non accetta l'etica del profitto; il cavalier Berlusconi si muove invece in una società post-moderna, pienamente secolarizzata, ideologicamente liberista, e l'orizzonte della menzogna risponde a ben altre motivazioni. Naturalmente, anche in questo caso, la critica giornalistica risulta inadeguata, francamente imbarazzante, nella sua incapacità di valutare le differenze, ritenendo ingenuamente «sempre più inquietanti le analogie con le menzogne politiche di oggi»³¹.

L'ultima considerazione ci è suggerita dalla intervista a Ronconi, riportata in questo stesso fascicolo: ha davvero senso sforzarsi di piegare i classici a parlare del nostro presente? O per dirla alla mia maniera: ma non è uno spreco di intelligenza – tanto più quando è in gioco un artista della levatura di Gabriele Lavia – cercare di rendere gradevole un brutto testo di Ibsen, con tutti gli affascinanti testi ibseniani che restano a dormire negli scaffali?

Ma è tempo, con questo, di passare ad esaminare un paio di realizzazioni ronconiane. Comincio con *Pornografia*, tratto dal romanzo di Gombrowicz. Non c'è bisogno di essere specialisti di Gombrowicz per capire che il testo è tutto fuorché un romanzo realista. Comunque è Ronconi a dirlo: «In *Pornografia*, che è l'opera che conosco meglio, c'è, in forma assolutamente non realistica, un'identificazione dell'erotismo nella morte, che non è necrofilia: il crimine coincide con il momento della voluttà»³². E se Ronconi non dice esplicitamente che i due signori di una certa età di cui parla Gombrowicz sono in effetti uno solo, sdoppiato in due figure – proprio sulla base del carattere fantastico, surreale, del romanzo –, lo fa però capire implicitamente da mille dettagli, *in primis* dall'immagine riprodotta nel quaderno di sala del Piccolo: le due teste di Riccardo Bini e Paolo Pierobon sono affiancate per guardare nel canonico cannocchiale del *voyeur*, ma il cannocchiale è uno solo, e occupa l'occhio destro di Bini e l'occhio sinistro di Pierobon [cfr. figura 3]. Il regista parla – come normalmente deve sempre parlare – attraverso le immagini. E questa del quaderno di sala è una bellissima immagine, che dice icasticamente come i due signori di una certa età non siano altro che le due facce di un unico personaggio di *voyeur*, che si eccita a contemplare una coppia di giovani. Ma c'è un *segreto del testo* – come amo dire – che lo spettacolo ronconiano si incarica di mettere progressivamente a fuoco. Il nostro *voyeur* sdoppiato ha natura incerta, cadenze morbide. In Gombrowicz l'io narrante è costituito da Witold, che così racconta di un uomo conosciuto da poco, Federico: «suscitò subito la mia curiosità e fece sì che nei mesi seguenti prendessi a frequentare quell'uomo che doveva rivelarsi non privo di *savoir faire* nonché di una certa esperienza in campo

31. Masolino D'Amico, *Lavia, un Ibsen sontuoso chiude la stagione romana*, cit.

32. Leonardo Mello, *Crimine, erotismo, "Pornografia"*, conversazione con Luca Ronconi, in AA.VV., *Pornografia. Quattro laboratori teatrali*, Centro Teatrale Santa Cristina, 2012, pp. 62-63.

artistico (un tempo s'era occupato di teatro)»³³. Ronconi isola una battuta determinata («Basti dire che mettemmo insieme una piccola impresa commerciale che ci dava da vivere», p. 6) e la sottopone al suo consueto trattamento destrutturante: Riccardo Bini (Witold) appoggia pudicamente la testa sulla spalla di Pierobon (Federico), con una pausa determinata di esitazione, prima di pronunciar l'aggettivo *commerciale*, che dunque finisce per caricare di densa ambiguità il sostantivo *impresa*, quasi fosse allusiva a una *impresa sentimentale*.

Il copione ronconiano è pienamente fedele alla scrittura narrativa di Gombrowicz, ma procede con un montaggio che seleziona e accosta sapientemente le parole che dichiarano/rivelano/confessano il legame che unisce Witold e Federico, per esempio nella descrizione del viaggio che li conduce in campagna, su invito del proprietario terriero Ippolito: «Venite insieme, in due si viaggia meglio. [...] Taceva e viaggiava, e la presenza di tutti quei corpi estranei straripanti, brulicanti, opprimenti non faceva che accentuare la nostra intimità... senza bisogno di parlare...» (pp. 7-8). E così similmente quando si giunge alla grande scena epifanica, alla visione – durante la messa – di Carlo, il giovane sedicenne efebico che attira l'attenzione morbosa di Witold e del suo *doppio* Federico: «Quand'ecco che lo sguardo... gli occhi... Occhi in tumulto e pesanti. Sì, qualcosa mi attirava l'occhio... gli occhi. Irresistibilmente, seduttivamente... sì. Che cosa? Che cosa li attraeva, che cosa li tentava? [...] Così mi ci aggiravo attorno ancora turbato, perplesso... ma già deliziosamente pervaso da una sottile irresistibilità che travolgeva, seduceva, estasiava, incantava, tentava e soggiogava, sprigionava musica» (p. 20). Gombrowicz cerca di depistare il lettore parlando di «una coppia di adolescenti che sembrano violentemente attratti da un *sex-appeal* reciproco»³⁴, ma giustamente il regista punta sulla figura maschile, ricorrendo sapientemente alle risorse sceniche più opportune. «Avevo approfittato del pranzo per osservare Carlo» (p. 27) avverte Gombrowicz, ma Ronconi inventa un pranzo *non realistico*, in cui comunque tutti gli astanti hanno in mano un piatto in cui fingono di mangiare, mentre l'io narrante è scopertamente senza piatto, perché, appunto, troppo preso dal suo desiderio di contemplare il ragazzetto.

In effetti Enrichetta è la foglia di fico, è *la donna dello schermo* che vale a celare il desiderio profondo, indirizzato sul giovane e non già sulla giovane. Clamorosa, in questo senso, la sequenza nella falegnameria, quando Federico sottolinea che Carlo ha i pantaloni troppo lunghi e striscianti per terra:

«Dovresti rimboccarli».

«Giusto», rispose lui. Si chinò. Federico disse:

«Un momento. Aspetta».

Si vedeva che non gli riusciva facile dirlo. Si girò leggermente di profilo, guardò davanti a sé e con voce rauca ma distinta disse:

33. Witold Gombrowicz, *Pornografia*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1994, p. 6. D'ora in poi il numero della pagina direttamente nel testo, in parentesi tonda.

34. Ivi, terza di copertina.

«Aspetta. Te lo fa lei».

Ripeté:

«Te lo fa lei».

Era un'imprudenza, un'intrusione dento di loro, era un ammettere l'eccitazione che si aspettava da loro: fatelo, sì, mi piace, lo voglio... Era un introdurli nella zona del nostro desiderio, delle nostre fantasie su di loro. [...]

Senza una parola lei si chinò e gli rimboccò i pantaloni, mentre lui restava immobile: il silenzio dei loro corpi era assoluto (p. 38).

È una scena surreale, che ovviamente non è possibile leggere in chiave realistica, ma che evidenzia bene il torbido clima erotico che si propaga, assai trasparente nell'insistenza su quel verbo *rimboccare*, dall'allusivo etimo riconducibile a *bocca*, e che ricade su Witold, il quale non per nulla abbraccia a questo punto Federico, prendendolo per le spalle. Una immagine che ritroviamo spesso nello spettacolo, per esempio quando Enrichetta e Carlo guardano un lombrico enorme [cfr. figura 4]. Il che non toglie, ovviamente, che Ronconi possa e debba dedicare attenzione scenica al personaggio di Enrichetta, costruendone una immagine intensa, declinata però secondo cadenze di una sessualità adolescenziale, inscrivibile in una tradizione figurativa che riporta all'infinita serie di ragazze e ragazzette che animano taluni quadri oggettivamente pedofili (se così ci è lecito dire) di Balthus, spesso con la gamba destra sollevata, e lo sguardo al tempo stesso candido e provocante [cfr. figura 5].

Ma colpisce (e bisogna prenderne atto) l'attitudine ronconiana a esplorare l'intero universo erotico che il romanzo talvolta solo suggerisce, in maniera marginale. Penso ad Amelia, «quasi una santa» (p. 31), la madre di Venceslao, «una vecchia signora rinsecchita, minuta, odorante di erbe e medicinali» (p. 69), che il regista presenta un po' balbettante, tutta di bianco vestita, seduta su una poltrona. Sembra una innocua paralitica, ma poi si scopre che è lei a muovere la poltrona (automatizzata), a dirigerla nello spazio, manovrando un comando. È la sigla del personaggio, che pare una dolce bigotta creatura passiva, e invece si rivela attiva ed energica, piena di pulsioni istintuali. Afferra con grande vigore, quasi con violenza, la mano di Federico, sino a farlo cadere a terra, ma per averlo ai suoi piedi, più vicino a lei, per potergli infilare la mano fra i capelli, per attirarlo a sé, cingendogli i fianchi. Federico, per parte sua, ha l'aria «di spogiarla con gli occhi» (p. 74), dice Gombrowicz, e Ronconi prende alla lettera la metafora, e la spoglia letteralmente, le fa denudare il seno [cfr. figura 6]. Certo, anche Gombrowicz registra che il rapporto fra i due è strano, che «ricordava molto una copulazione, beninteso spirituale» (p. 73), ma il regista punta propriamente a disegnare *silhouettes* molto concrete, molto carnali, per esempio Federico con la bocca sul ventre di lei. Ronconi, come sempre, gioca perfidamente con le parole del testo. «Grazie, grazie di cuore!» dice Amelia a Federico (p. 80), andandogli incontro, ma l'attrice, così dicendo, gli afferra la mano e se la pone sul proprio cuore, cioè sul seno nudo, sulla mammella di sinistra. E soprattutto Ronconi visualizza in modo diversissimo l'epilogo funebre. Gombrowicz si limita a segnalare che Amelia passa per un attimo nell'anticucina ma, al suo ritorno, con effetto sorpresa, cade improvvisamente a terra,

lasciando «una macchia rossa sul pavimento» (p. 80). Ronconi innova radicalmente: vediamo Amelia rientrare normalmente in scena, guidando la sua poltrona meccanizzata, ma appare di spalle al pubblico, che coglie solo la novità della enorme chioma di capelli seduttivamente sciolti sulle spalle, non più raccolti a *chignon* [cfr. figura 7]. Quando infine ruota fronte al pubblico, si svela in una totale nudità, con l'eccezione di un indumento rosso a nascondere il pube, equivalente non realistico della macchia rossa sul pavimento, a sua volta spia cromatica della violenza patita ad opera di un giovane contadino che l'ha accoltellata al basso ventre (o forse stuprata, la scrittura di Gombrowicz è ironicamente elusiva). L'intera lunga agonia risulta pertanto articolata da Ronconi su questa condizione di nudo [cfr. figura 8], a esemplificazione dell'assunto – che abbiamo evocato in *incipit* – secondo cui la morte coincide con l'eros, lo spasmo agonico con l'orgasmo.

S'intende che è già Gombrowicz a delineare il paradosso della cattolicissima Amelia che a lungo rifiuta di fissare la croce per continuare a guardare gli occhi belli di Federico, ma Ronconi dispiega una eccezionale intensità di segni teatrali, a partire dalla scelta dell'interprete. Ronconi, infatti, per il personaggio della vecchia sceglie una attrice poco più che trentenne, l'ottima Valentina Picello, che rende più credibile la pulsione erotica della anziana signora. Nel testo la vicenda di Amelia chiudeva la prima parte del romanzo; nello spettacolo apre invece il secondo tempo, e imposta dunque alla grande una accelerazione del tema erotico che nella seconda parte registra appunto una intensificazione significativa di tono. Proprio l'assassino di Amelia è un *doppio* di Carlo. L'io narrante si accorge che Federico ogni tanto «staccava gli occhi da Amelia per fissarli sul fondo della stanza dove giaceva l'altro corpo» (p. 83), per lui misterioso, perché da dove si trovava non riusciva a distinguere, ma Witold decide di avvicinarsi, e alla fine *vede*:

Quale non fu il mio spavento, o la mia emozione, nello scorgere un (ragazzo) la cui snellezza era la copia conforme della snellezza di (Carlo), sdraiato per terra e vivo. Ma “vivo” era dir poco, perché lì giaceva la grazia fatta persona: una chioma d'oro, due immensi occhi scuri, una pelle bruna e abbronzata che si intravedeva qua e là nell'intrico selvaggio delle braccia e delle gambe nude rannicchiate sul pavimento.

Un biondino selvatico e rapinoso, scalzo, contadino ma irraggiante bellezza da tutti i pori, un delizioso idoletto sporco che lì sul pavimento faceva risuonare una grazia acerba (p. 83).

Notiamo rapidamente, *en passant*, che descrizioni così minuziose e maliose sono riservate a giovanotti, e mai a fanciulline, a Carlo e a questo villanello, appunto, e non già a Enrichetta. Per parte sua Ronconi costruisce continue figurazioni prossemiche di tipo *triangolare*, che pongano la coppia Witold-Federico accanto alla sempre cangiante occasione di eccitazione erotica: dopo Carlo, o Carlo e Enrichetta, o Amelia, adesso è la volta del *doppio* di Carlo, «l'adoncino campagnolo» (p. 84) che ha ucciso la povera Amelia [cfr. figura 9].

Naturalmente, secondo i postulati del piacere pornografico, a mano a mano che ci si avvicina al termine del processo, crescono le visioni fantasmatiche. Se Witold

è sdraiato a terra, bocconi, intento a leggere uno dei messaggi che Federico gli spedisce, come in una sorta di caccia al tesoro, ecco lo stesso Federico che si adagia sulle sue spalle, in una positura non troppo enigmatica [cfr. figura 10]. Ronconi gioca sempre con le parole, con quelle che Witold utilizza per commentare un'altra lettera di Federico («Quella storia non era solo sua, era anche mia. Accettare di passare per pazzo? Abbandonare l'unica speranza di penetrare, di penetrare... in che? in che?», p. 118), mostrandoci Federico che *penetra* Witold in una mimesi di *posizione del missionario*. A tutto beneficio di Anna Bandettini che, a questo punto, si sente autorizzata a scrivere che «è lecito pensare che tra i due un'attrazione omosessuale ci sia»³⁵. E all'ultimo esplode l'audace primo piano dell'io narrante che, giunto alle battute finali («Ormai rimane poco da raccontare», p. 173), seduto faccia al pubblico, con la mano destra nei pantaloni, accavalla le gambe per nascondere almeno parzialmente la pratica masturbatoria, che però si chiarisce con tutta evidenza allorché, pervenuta alla sua conclusione, in perfetta coincidenza con l'esaurimento narrativo («Qui praticamente il mio racconto finisce», p. 175), si esplicita nel gesto di Witold, pronto a estrarre la mano dai pantaloni per pulirsela con un lembo della camicia.

Un sigillo scenico ardito, di cui gli interpreti sono perfettamente consapevoli, come chiarisce l'intervista a Riccardo Bini³⁶, ma che Luca Ronconi – ad onta della tradizionale *morigeratezza* dei suoi allestimenti – assume coraggiosamente, forse perché scopre che la solitudine sessuale è cifra dell'incomunicabilità del mondo, della sofferenza dell'esistenza. In effetti, in questa sua estrema stagione fantastica, Luca Ronconi sembra spostare il fuoco creativo dei propri interessi sulla dimensione della corporeità, ma per verificare, come nel pensiero gnostico, che la materia è prigioniera, fango, miseria. Certo *Celestina*, messa in scena a poca distanza da *Pornografia*, è una scelta che conferma tale correzione di rotta. Un testo traboccante di corpi, e nell'adattamento di Michel Garneau ancor più che nell'originale di Fernando de Rojas. Lo scrittore canadese inventa un sottotitolo, *Laggiù vicino alle концерie in riva al fiume*, che accentua il risvolto sociologico della vicenda (alludendo al degrado ambientale di un quartiere marginale della città, avvelenato dai liquami della lavorazione delle pelli), ma accanto a questo c'è anche una forte sottolineatura nella direzione della fascinazione erotica. Le battute di Calisto che aprono *Celestina* sono generiche:

CALISTO. In questo vedo, Melibea, la grandezza di Dio.

MELIBEA. In che, Calisto?

CALISTO. Nell'aver concesso alla natura il potere di dotarti di così perfetta bellezza [...]»³⁷.

35. Anna Bandettini, *Ronconi e il piacere pornografico di guardare*, in «la Repubblica», 16 marzo 2014.

36. «In questo testo la pornografia è tutta cerebrale. È uno spettacolo molto parlato, in cui la pornografia del guardare, il voyeurismo, si esprime tutto nel linguaggio. Anche se alla fine... non voglio rivelare il finale, ma credo che contraddica un po' quello che ho appena detto» (Alessandra Vindrola, *Io, attore feticcio di Ronconi*, in «la Repubblica», 22 aprile 2014, edizione torinese).

37. Fernando de Rojas, *La Celestina*, traduzione di Antonio Gasparetti, Rizzoli, Milano 2013, p. 83.



Figura 1. *I pilastri della società*, regia di Gabriele Lavia (foto di Tommaso Le Pera).

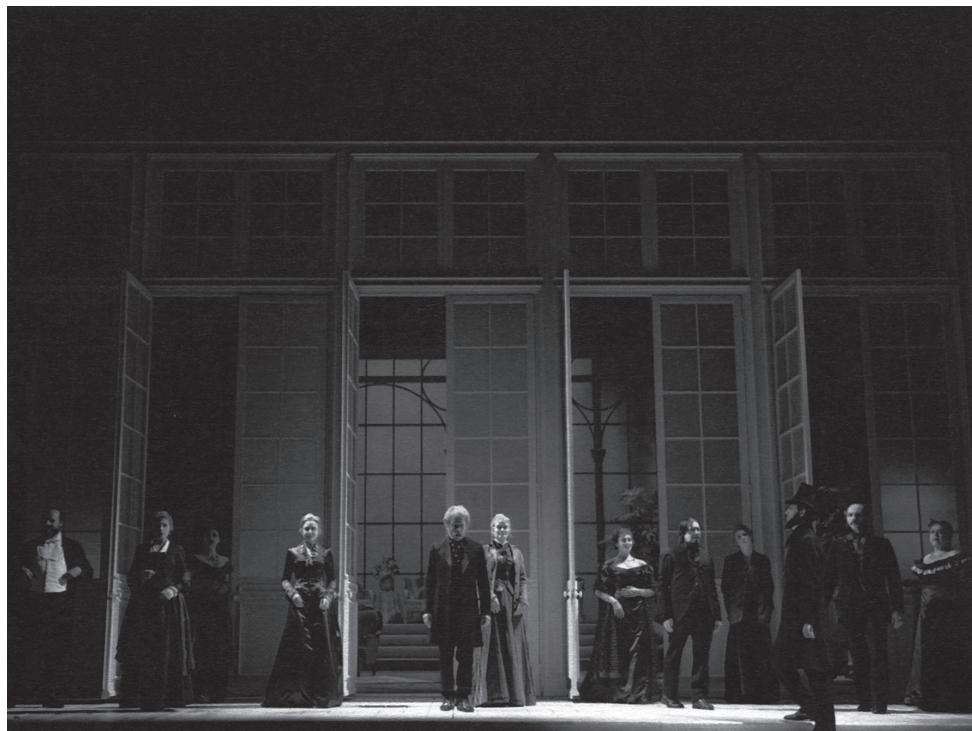


Figura 2. *I pilastri della società*, regia di Gabriele Lavia (foto di Tommaso Le Pera).



Figura 3. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).

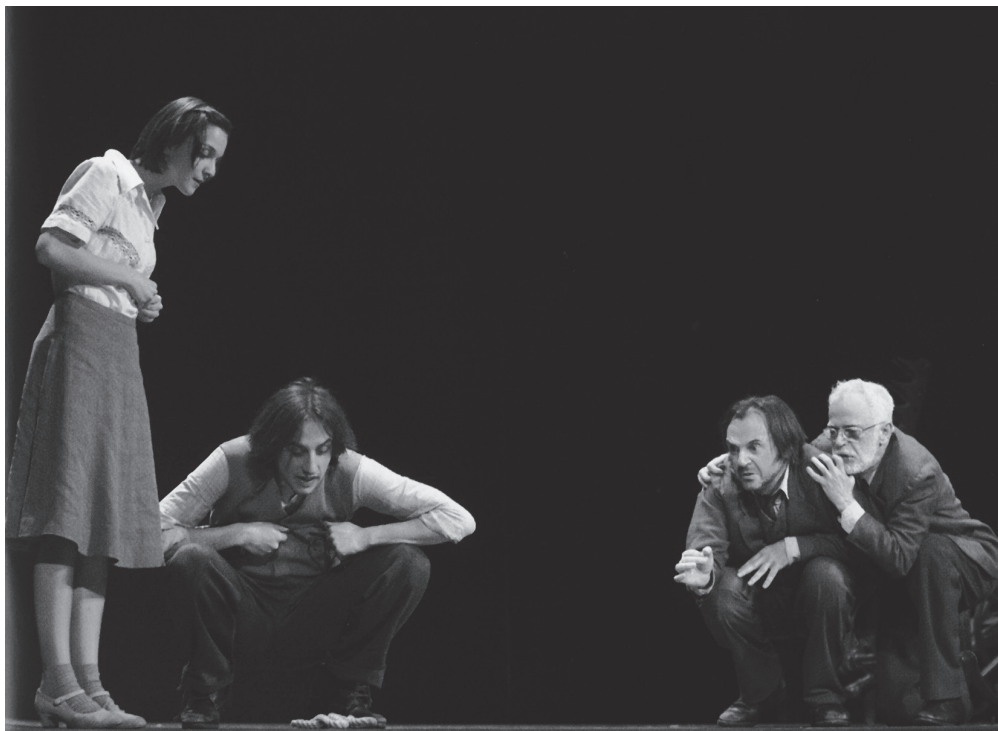


Figura 4. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 5. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 6. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 7. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 8. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 9. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 10. *Pornografia*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).

Garneau modifica il punto capitale della risposta di Calisto, inventando la centralità del sostantivo “corpo”, su cui si fissa l’attenzione, «sur toi sur le corps de ta beauté dorée»³⁸, che nella traduzione di Davide Verga utilizzata da Ronconi diventa: «su di te sul corpo della tua bellezza dorata»³⁹. Ma Garneau fa di più, inserisce spezzoni che non hanno corrispondenza nell’originale, come questi:

CALISTO [...] sento nel mio corpo una felicità
tutta calda che vibra piena di lacrime
che vogliono scorrere sgorgare zampillare
[...]

MELIBEA ascoltami bene
con le tue orecchie meschine
so dove hai il fuoco
e l’intenzione che nascondi male
la vedo spuntare
e mirare dritta alla mia virtù (Copione, p. 5).

Non occorre essere troppo maliziosi per comprendere che ciò che «vibra» in Calisto è la turgidità del suo pene, ansioso di veder «scorrere sgorgare zampillare» delle «lacrime» che sono propriamente lacrime *spermatiche*. Ma come realizza Ronconi questo puntuto scambio dialogico? Predisponendo una scena (al solito) non realistica, che prevede – sulla sinistra (qui e sempre, sinistra e destra rispetto allo spettatore) – una scala, quella su cui Calisto si inerpica per guardare Melibea nel suo giardino: ma ecco che il giovane si inarca, tendendosi contemporaneamente in alto e in basso, con le mani e con i piedi, esibendo icasticamente la sua patta rigonfia [cfr. figura 11], sì da spiegare perfettamente la replica di Melibea che «vede spuntare» il «fuoco» del ragazzo, attentatore della sua virtù.

Insomma, Ronconi è del tutto indifferente al risvolto sociologico del testo (che appassiona Garneau), ma è sensibilissimo alla curvatura erotica. La tragicommedia è la storia del desiderio sessuale di Calisto, ma è anche la storia di un percorso – faticosamente lungo – di conoscenza e di accettazione da parte di Melibea della sua personale frenesia d’amore. L’originale quattrocentesco permette di cogliere il pudore sincero della fanciulla, quello che la spinge, *prima*, ad allontanare la serva («Allontànati, Lucrezia»), e a chiederle velatamente, *poi*, se abbia comunque origliato la sua prima esperienza intima («Ci hai sentito? // No, signora; dormivo»). La poesia del personaggio è nella sua contraddizione vitale di acuta spiritualità e di acre carnalità. Può piangere la verginità perduta, subito dopo essersi abbandonata fra le braccia dell’amato («Perché hai voluto che perdessi il nome e la corona di vergine, per un così breve diletto?»), ma di fronte alla sua morte, può piangere

Traduzione fededegna: «En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse» (Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Peter E. Russell, Clásicos Castalia, Madrid 2001, p. 226).

38. Michel Garneau, *Célestine là-bas près des tanneries au bord de la rivière*, VLB éditeur, Montréal 1991, p. 13.

39. Cito dal copione posseduto dal Piccolo Teatro, p. 5.

di non aver fatto abbastanza l'amore con lui («Perché non ho goduto [gozé] maggiormente del godimento [gozo]? Perché ho potuto far così poco conto della beatitudine che avevo tra le mie mani?»). Dove colpisce la figura retorica della *adnominatio*, della ripetizione di parole con la stessa radice, a rinforzo della dichiarazione estatica. Ronconi ispessisce la coloritura fisica, terrena, del personaggio, che cede – dinanzi a Celestina – non per ciò che quella *le dice*, ma per ciò che quella *le fa*, infilandole una mano fra le cosce [cfr. figura 12], determinandone un orgasmo che le fa prendere contezza di cosa sia veramente la passione dei sensi. L'amore – spiega Celestina – «è un fuoco nascosto, una gradevole piaga, un saporoso veleno», ma lo spiega incidendo sulla sua carne, più che sul suo cervello. Ronconi non indietreggia nemmeno di fronte ai dettagli più gravi, visto che Celestina si alza, dopo aver masturbato Melibea, e si deterge le dita dell'umore vaginale della ragazza, passandole sul proprio vestito. Si osservi peraltro – nella fotografia di scena – come alle spalle di Melibea ci sia la fidata ancella Lucrezia, che vive in una sorta di unità fusionale con la propria padrona, alla quale dichiara un amore di cui non c'è traccia in Rojas. «Perché la verità è che ti amo» dice la Lucrezia di Garneau (Copione, p. 93), ma Ronconi rinforza ulteriormente, sigillando la battuta con un lungo bacio sulla bocca che Melibea non respinge. L'eros è un virus contagioso, che colpisce servi e famigli, e che assume modalità polimorfe. Se Melibea non si sottrae al bacio di Lucrezia, Calisto e il suo servo anziano, Sempronio, mimano pratiche sodomitiche a parti variabili, in cui vicendevolmente l'uno cavalca l'altro o lo possiede nella posizione del missionario.

Calisto e Melibea sono due giovani aristocratici, imbevuti dell'ideologia cortese del *ragionar d'amore*, ma scoprono presto lo scarto fra il linguaggio della ragione e il linguaggio del corpo. Calisto fa l'elogio della bellezza di Melibea con accenti di raffinata spiritualità, ma con la mimica mostra al contempo che i suoi testicoli sono in fiamme per il desiderio. Melibea, per parte sua, cerca di resistere, quando lui la tocca e la scompiglia («Che te ne viene a sciuparmi le vesti?») ma la risposta di Callisto è brutale: «Chi vuole mangiare l'uccello, signora, toglie prima le piume». Come commenta ironicamente Ronconi, per Callisto la fanciulla inizialmente è immagine di Dio, poi figura di angelo, e alla fine una pollastra cui tirare il collo⁴⁰. Sicché il regista non fa che tradurre visivamente questa aspra concretezza dell'eros. C'è una foto di scena che esprime bene tanta nettezza di segno [cfr. figura 13]: quando se la trova a portata di mano, la prima cosa che fa – il gentile Calisto – è di agguantarla esteriormente all'altezza del pube, salvo poi infilarle lentamente la mano sotto la veste, mentre la povera vittima si tiene con una mano alla porta salvifica (su cui tornerò più avanti), e con l'altra alla solidale Lucrezia.

Il punto apogetico dell'appagamento coincide naturalmente con la presa di coscienza del limite che è insito nella umana corporeità, almeno nella visione di Garneau (e di Ronconi, che non per nulla ha optato per siffatto adattamento).

40. Cfr. *500 anni e non sentirli: Ronconi e il travaso della "Celestina"*. Una conversazione di Carlo Antonelli con Luca Ronconi, nel quaderno di sala dello spettacolo del Piccolo Teatro, s.l.s.d., p. 9.

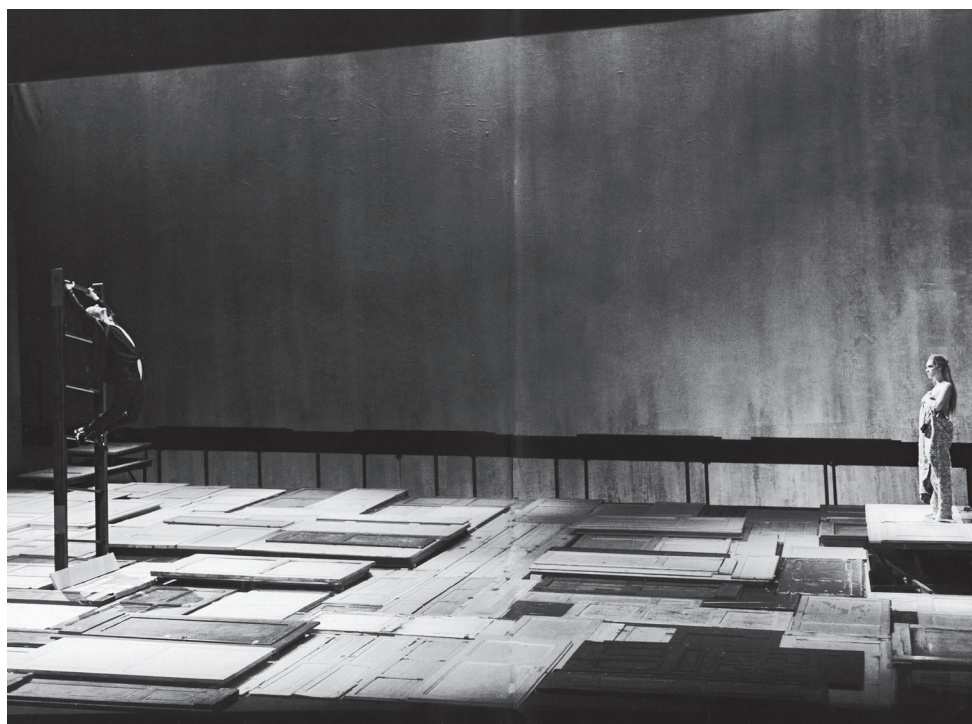


Figura 11. *Celestina*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 12. *Celestina*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 13. *Celestina*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).



Figura 14. *Celestina*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).

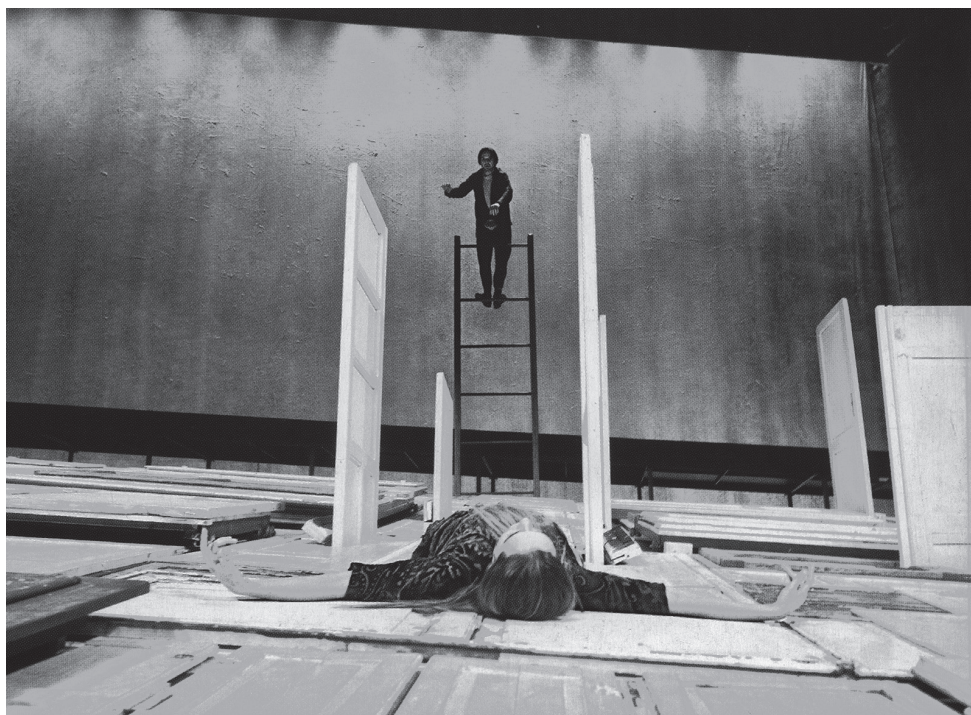


Figura 15. *Celestina*, regia di Luca Ronconi (foto di Luigi Laselva).

Come organizza infatti il suo montaggio, il drammaturgo canadese? A differenza dell'originale spagnolo, chiude lo scorcio di tenera confidenza fra padrona e ancella che abbiamo già ricordato (e che preferiamo citare ancora, più largamente, nella nuova dizione: «Lucrezia / sono sola / se n'è andato / vedi mi lascia il suo cuore / vedi si porta via il mio / ci hai sentiti? // no no / no ho dormito / mia piccola Melibea»), e apre immediatamente il tremendo monologo del conquistatore:

*je ne suis pas heureux
maintenant que s'est refroidi
maintenant que s'est glacé
ce sang qui bouillait
je vois ma maison rabaissée
mes serviteurs qui me manquent
et je vois toute claire
l'infamie de ma personne
moi qui n'ai rien fait
ni pour les venger
ni pour protester de cet affront* (Garneau, p. 130).

Buttata lì, subito dopo la dolcezza della vergine deflorata, quella dichiarazione *je ne suis pas heureux* ha la torva crudeltà di una coltellata alla spalle, per nulla attenuata (anzi, ingigantita) dalla laida considerazione che, adesso, i testicoli non sono più in fiamme (che è il senso pregnante di quel doppio avverbio di tempo *maintenant... maintenant...*), mentre solo in seconda battuta c'è il rimorso di non aver vendicato i suoi servi, che sono stati sommariamente giustiziati. Nel testo originale di Rojas i nessi non sono così stretti, i tempi sono più allentati. È soltanto *il giorno dopo* che Calisto si abbandona alla sua riflessione⁴¹, e comunque l'espressione usata non è affatto *je ne suis pas heureux*, bensì uno sbiadito e anodino *¡O mezquino yo!*⁴², che possiamo tradurre «Oh, me meschino!», oppure «Oh me misero!». Un po' più avanti l'originale impiega una formula interrogativa (*¿Por qué no estoy contento?*⁴³, «Perché non sono contento?»), e di nuovo Garneau riutilizza la sua formula (*pourquoi ne suis-je pas heureux?*) che finisce dunque per caricarsi di un significato forte, presa di distanza – da parte del protagonista – rispetto all'esperienza erotica.

Ronconi, per parte sua, valorizza con estrema e duttile inventività questa chiave di lettura (che avrebbe meritato il plauso del quotidiano cattolico "Avvenire", il quale invece spara a palle incatenate contro lo spettacolo)⁴⁴. Lo fa, in primo luogo, orientando la recitazione di Paolo Pierobon, che riesce a darci quella faglia sottile

41. «*Está elada la sangre que ayer [ieri] hervía*» (Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Peter E. Russell, cit., p. 520).

42. *Ibid.*

43. Ivi, p. 526.

44. «Gioca ardito Ronconi con forte creatività e mette in moto una grossa macchina teatrale, insistendo però in maniera ossessiva e del tutto esplicita su scene di sesso mimate e di nudo non necessa-

che riflette l'ossessione del sesso e, al tempo stesso, l'insoddisfazione del sesso, come due facce della stessa medaglia⁴⁵. E lo fa, in secondo luogo, sfruttando la struttura circolare imposta da Garneau al *plot*, che comincia con il padre che pian-ge Melibea gettatasi dalla terrazza più alta del palazzo, e continua come *flashback*. Alla scena finale segue la scena iniziale della storia. Ronconi presenta dunque, dapprima, Melibea che giace in terra, morta, ma la immagina nuda, e nuda la presenta quindi, subito dopo, agli occhi di Calisto che la spia, viva, dall'alto della scala (in Rojas, diversamente, Calisto entra nel giardino di Melibea inseguendo il suo falcone). La nudità collega la vita e la morte, ribadendo il nesso di amore-morte che abbiamo colto in *Pornografia*.

Ma, in terzo luogo, Ronconi opera soprattutto attraverso il dispiegamento dell'intero macchinario scenografico, costituito di botole, di ante, di porte, ora distese al suolo, ora collocate in verticale, come coltelli infissi nell'impiantito. Ovviamente, a chi gliene chiede ragione, Ronconi nega e si nega, si schermisce, osservando che tutto quel marchingegno non è affatto – come si è creduto – metafora di una verità ulteriore (sottosuolo, rete di fognature, cimitero di bare, inferno, ecc.), perché si tratta di semplici modi per fare entrare in scena gli attori. Io, personalmente, preferisco tenermi attaccato al testo, convinto peraltro che anche Ronconi si tenga, lui pure, attaccato al testo. E dunque ascoltiamo i due innamorati quando parlano attraverso la fessura dell'uscio della dimora: *Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerças, que ni tú estarías quexoso ni yo descontenta*⁴⁶, «Le porte impediscono il nostro godimento, io le maledico, con i loro forti chiavistelli e le mie deboli forze, che né tu staresti a lamentarti né io scontenta» dice Melibea, e Calisto, in risposta: *¡O molesta y enojosas puertas!*, «Oh, porte moleste e odiose». Le porte hanno natura ambigua, reprimono la gioia, perché proteggono la virtù. Proprio quando dicono queste battute, i giovani stanno distesi ciascuno su una porta, come in un giaciglio, separati dal filo spinato, ma poi le porte si sollevano e si inclinano, quasi a congiungersi oltre il reticolato, consentendo ai due innamorati di toccarsi con la mano. Sono porte non realistiche, senza maniglia. Ronconi ne dissemina la scena: porte che giacciono appiattite al suolo, sdraiate orizzontalmente, e porte erette verticalmente, che si rizzano, a scatto, come membri maschili in erezione; porte bianche e porte scure, appunto perché ambivalenti. Sorgono dal nulla, inopinatamente: due nella prima scena, per proteggere l'uscita di Melibea, quando vuole sfuggire alle *avances* di Calisto, ed esce aprendole una dopo l'altra, ponendole come barriera fra sé e il

rie» (Domenico Rigotti, *Ronconi nel labirinto delle ossessioni erotiche*, in "Avvenire", 1 febbraio 2014). Anche la critica teatrale cattolica lascia molto a desiderare...

45. Assai curioso che un cronista, credendo di parlar male dello spettacolo, colga perfettamente (*a sua insaputa*, vorrei dire...) questa caratteristica di Pierobon quale anomalo interprete amoroso: «Non mi piace neppure il Calisto di Paolo Pierobon, un innamorato che non sprigiona né amore né desiderio, neppure per un minuto» (Franco Cordelli, *Tutti spiano la Bellezza, ma l'Eros non c'è*, in "Corriere della Sera", 1 febbraio 2014).

46. Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Peter E. Russell, cit., p. 480.

giovane; o le quattro porte che scandiscono il cammino di Celestina, seguita da Sempronio [cfr. figura 14]; o le otto porte (sette bianche e una scura) che si ergono all'improvviso, per ostacolare (ma anche *invitare*) Calisto nella conquista di Melibea [cfr. figura 15]. La natura doppia delle porte, appunto, che motiva l'immagine di Celestina, quando spiega che le donne sono vocate al sesso, e ungono d'olio i cardini stridenti delle porte, affinché facciano *su oficio sin ruydo*⁴⁷, il loro mestiere senza rumore. Garneau, s'intende, assume lo spunto e lo dilata: *qu'elles s'ouvrent toute grandes / dans le silence délicieux* (Garneau, p. 48).

Ma mi preme qualche considerazione intorno alla strategia scenografica del Maestro. Penso anche alle sedie di *Pornografia* che, a comando, entrano inaspettatamente in scena, quando deve essere disegnato l'interno della messa, in chiesa. C'è un piacere evidente, in questo dominio assoluto sull'oggettistica, superiore a quello che si dispiega nel lavoro con gli attori. O nella riscrittura dei testi (che pure reca gioia, per esempio in *Pornografia*, dove è percepibilissima la delizia di far recitare le didascalie del romanzo, di declinare le battute dei personaggi ora in prima e ora in terza persona). Ho la sensazione che sia vano, però, interrogarsi sul senso di questo culto ronconiano dei dispositivi automatici. Vorrei dire, in maniera un po' provocatoria, che gli interessano *perché oggetti*, semplicemente, e non già per un loro supposto significato. Sono creature artigianali, che recano traccia dell'impronta umana, ma discrete ordinate disciplinate, su cui si può fare affidamento. Sono l'opposto delle creature umane, tempestose caotiche ingestibili. L'antinaturalismo di Ronconi è la risposta a una natura umana percepita come caduta corrotta. Il suo sguardo freddo sull'eros testimonia amaramente che l'occhio anaffettivo è l'unico che possa reggere la contemplazione del nostro universo.

47. Ivi, p. 303.